
CUESTIONES DE EFECTIVIDAD: EL NUEVO ARTE PÚBLICO Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Miguel Anxo Rodríguez González

Universidade de Santiago de Compostela. Dpto. Historia da Arte

Resumen: El compromiso político y el activismo emergieron desde los años noventa como elementos clave en las derivas del nuevo arte público. El libro *Modos de hacer* (2001) supuso una inmersión en las problemáticas derivadas del cruce entre acción política y experimentación plástica. Nos preguntamos hasta qué punto se realiza un análisis de la eficacia de las intervenciones cuando se aborda este tipo de trabajo. Planteamos que es necesario reflexionar sobre la evaluación crítica de la recepción del arte público, sobre las metodologías y la diversidad de actitudes en el seno de la colectividad. Un análisis de su dimensión social y los efectos que provoca ayudará a huir de lugares comunes y afirmaciones demasiado generalistas. Exponemos algunas propuestas de evaluación y planteamos potencialidades y sus dificultades.

Palabras clave: ARTE PÚBLICO; PARTICIPACIÓN; COMUNIDADES; PERCEPCIÓN SOCIAL

ISSUES OF EFFECTIVENESS: NEW PUBLIC ART AND SOCIAL TRANSFORMATION

Abstract: Political commitment and activism emerged in the 1990s as key elements in the development of new public art. The book *Modos de hacer* (2001) immersed us in the problems arising from the intersection of political action and visual experimentation. We question to what extent an analysis of the effectiveness of interventions is carried out when addressing this type of work. We propose the need to reflect on the critical evaluation of the reception of public art, on the methodologies and the diversity of attitudes within the community. An analysis of its social dimension and the effects it provokes will help us avoid commonplaces and overly generalized statements. We present some proposals for evaluation and discuss potentialities and their difficulties.

Keywords: PUBLIC ART; PARTICIPATION; COMMUNITIES; SOCIAL PERCEPTION

Rodríguez González, Miguel Anxo. 2025. «Cuestiones de efectividad: El nuevo arte público y la transformación social». *AusArt* 13 (2): 105-115. <https://doi.org/10.1387/ausart.27408>

Introducción

Una de las cuestiones relevantes que afecta al arte público es la de la posible incidencia y los efectos en las comunidades. Las nuevas modalidades del arte público incorporaron la performatividad y el activismo, y fueron analizadas en el libro *Modos de hacer*, donde se proponía una reflexión teórica que se ilustraba con ejemplos de esas otras maneras de intervenir en el espacio público a través de la imagen y la acción colectiva, siempre desde el compromiso político. Las ideas de implicación, participación y pensamiento crítico funcionaban como ejes de las intervenciones.

Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa se publicó en 2001 y supuso una 'entrada en materia' en la cuestión del arte activista y las nuevas formas del arte público que se estaban desarrollando desde los años sesenta, sobre todo en el contexto anglosajón¹. El volumen recoge y 'traduce' al contexto español una genealogía de las nuevas formas de arte crítico, donde se entrelazan 'arte público de nuevo género' e intervenciones activistas realizadas fuera del contexto cultural que asumen estrategias de movilización social y acción directa. En «¿Pero esto es arte?» (1995), Nina Felshin planteaba una reflexión en torno al arte activista, que entendía como un tipo de práctica cultural híbrida donde estética y política se entrelazaban. Estas modalidades desbordan el marco institucional y van un paso más allá del denominado nuevo arte público, que se caracteriza por la existencia de compromiso político en los artistas, la localización pública y la recepción participativa. Este nuevo arte público —señalan algunos de los autores del volumen—, está cayendo en las propias redes de la institución arte que en un principio desafiaban. Ante un arte público comprometido pero absorbido por las instituciones, la acción directa emerge como una alternativa factible, deseable: el trabajo de Jordi Claramonte, Marcelo Expósito y colectivos como La Fiambrera son buena muestra. Sería necesario ir más allá de la crítica de la representación, señala Paloma Blanco (2001), impulsando espacios de oposición y conflicto. Uno de los ejes del libro parece ser este. Pero nos interesa aquí un tema complejo que Blanco presenta en la parte final de su texto, bajo el epígrafe «Cuestiones de efectividad», que creemos que no se desarrolla en el libro.

Planteamos en este texto dos cuestiones que todavía hoy en día ocupan lugares marginales en la literatura crítica sobre arte: ¿es eficaz este tipo de acciones activistas fuera del marco institucional de la cultura? ¿Tenemos herramientas para una evaluación fiable del impacto de estas formas de arte crítico? ¿Las necesitamos? ¿Qué deberíamos tener en cuenta cuando hablamos de impacto social? Algunas de estas cuestiones fueron planteadas en el libro, que ya reconocía la dificultad de aplicar metodologías para el análisis de la percepción social. En este tema de la eficacia social del arte público conviene ser cautos en los discursos y análisis, para no caer en lugares comunes y en una retórica de la participación y el activismo con poca relación con las transformaciones reales.

¿Cuál es el problema?

Si ya de por sí toda imagen artística provoca efectos en el espectador, suscita reacciones en los planos simbólico, estético, político, o identitario, cuando llevamos este tema al ámbito del espacio público, entramos en un terreno de disenso y confrontación. Distintas comunidades o grupos pueden reaccionar de modo diverso, y no debemos olvidar la importancia de la posición y los tipos de agentes a considerar, como recuerda Martin Zebracki (2010). Debemos preguntarnos quién es el destinatario final y cómo se quiere incidir. En *Modos de hacer*, Nina Felshin se preguntaba, en relación con el 'arte postmodernista comprometido políticamente', si tenía éxito en sus propósitos y cómo se podía evaluar su alcance. Los objetivos son difíciles de medir —explica—, porque estamos hablando de potenciar el diálogo, el cambio social, la conciencia de la comunidad, etc. En el fondo, planteaba Felshin, lo que impulsa todo esto es la necesidad de establecer relaciones y estimular una participación a medio y largo plazo. Seguramente, proyectos como «*Tele-vecindario*», de Íñigo Manglano-Ovalle («*Culture in action*», exposición en Chicago, 1993), serían una manifestación idónea de estas palabras, porque tras la finalización del evento, los jóvenes que integraron el colectivo de vídeo vecinal, Street-Level Video, continuaron con su trabajo de modo totalmente autónomo (Dexter & Draxler 2014).

Por desgracia, el arte público dialógico o de nuevo género y las prácticas colaborativas vienen a menudo acompañados de discursos que garantizan la incidencia y los beneficios sociales; una supuesta confluencia armónica entre los deseos de artistas y promotores, y las necesidades sociales. En *El recurso de la cultura*, George Yúdice (2002) advertía, sin embargo, de que muchas de estas afirmaciones podían ser arriesgadas: ¿cómo podemos hablar de efectividad social, de mejoras en las condiciones y autoestima de las comunidades, sin haber realizado estudios en profundidad? En sociología o antropología nunca se haría tal cosa.

La cuestión de la eficacia del arte público comprometido se topa con una dificultad conceptual ya de entrada. Claire Bishop (2006) se preguntaba si nos interesaba más la dimensión estética o la social, porque esto afectará al modo como deberíamos evaluar este tipo de prácticas. Si la finalidad de las intervenciones es social, no tiene mucho sentido evaluar desde parámetros artísticos. Si confiamos en la dimensión estética, entonces no podemos considerar sólo cuestiones relativas a las temáticas sociales: densidad conceptual y significación artística se decantan y son relevantes en la formalización de los proyectos (Bishop 2006, 181). Y esto tiene que ver con una llamativa carencia que muchas veces vemos en el origen de las intervenciones: no se declaran con claridad los objetivos y agentes interpelados. Sin estas aclaraciones, señala Martin Zebracki (2010), difícilmente podremos evaluar si las obras llegaron a tener un alcance real y mejoraron la vida comunitaria.

Para complicar aún más el tema, habría que establecer claramente los sujetos sobre los que poner el foco y reconocer la importancia del tiempo. La

recepción siempre va a ser diferente en función del tipo de agentes y grupo social, como señala Martin Zebracki (2010, 790-791): artistas, representantes de las administraciones, financiadores, o residentes desarrollan distintas percepciones que derivan a menudo en luchas por el control del espacio público. Problemas y disonancias que surgen con la creación de nuevas intervenciones tienen que ver con la falta de reconocimiento de las múltiples perspectivas existentes. Estas perspectivas, además, cambian con el tiempo, incorporando debates políticos y transformando la relación con el arte público, como bien se pudo comprobar con la iconoclasia de los últimos años (Tenorio 2023) vinculada a las luchas descolonizadoras. El tiempo emerge, pues, como factor de primera importancia que afecta a todo lo que se presenta en el espacio urbano. Nuria Ricart y Jordi Guixé preguntan: «¿Acaso existe algún elemento urbano, alguna calle, plaza, monumento, objeto de mobiliario, jardín... que no esté sujeto a la constante reinterpretación social y subjetividad individual?» (2020, 29).

Es bueno ser conscientes de estas dificultades y del lugar desde el que establecemos nuestros discursos, y evitar el recurso a una retórica del activismo y la implicación política usada a menudo en contextos artísticos como bienales, exposiciones, o catálogos. Esta retórica toma a menudo la 'participación' como única prueba de la eficacia social de las propuestas, y se apoya con excesiva confianza en los discursos de los propios artistas y promotores (Yúdice 2002; Bishop 2006; Helguera 2011; Tenorio 2023).

La retórica de la participación

La participación de las comunidades se convierte en una de las claves del giro al que asistimos en los últimos años en el arte público. Se intentó salvar la distancia entre arte actual y ciudadanía con el recurso a la participación activa durante el proceso de realización de las obras. Pero aquí hay que introducir ciertas reservas, porque no está claro que por sí sola garantice la efectividad social del arte.

Hay distintos tipos, o grados, de participación, como han señalado diversos autores. Pablo Helguera (2011) propone estos:

- nominal: el espectador o visitante contempla de modo reflexivo la obra
- directa: el visitante contribuye a la obra completando una tarea simple
- creativa: el visitante aporta contenido a una estructura previamente diseñada por el o la artista
- colaborativa: hay una responsabilidad compartida por artistas y visitantes en la construcción de la obra (tanto estructura como contenidos).

Desde la antropología cultural nos encontramos en los últimos años con un debate que puede ser útil para el ámbito de las nuevas formas del arte público. Impulsado por organismos internacionales y por tratados, como la

Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial (Unesco 2003), las administraciones están apelando en los últimos años a la participación de comunidades y sociedad civil en los procesos de patrimonialización. ¿Está siendo efectiva esta dinámica participativa o es pura retórica? ¿Quién tiene la autoridad última y real en los procesos? Pero el denominado 'giro participativo' de los últimos años, que implica la llamada al diálogo y las consultas de la administración con colectivos sociales, choca con inercias y posiciones de poder. Guadalupe Jiménez-Esquinas y Victoria Quintero afirman que «en función de su posición y poder, serán unos grupos concretos y no otros los que tendrán una mayor capacidad para decidir qué elementos se patrimonializan y qué conjuntos de significados y valores se priorizan» (2017, 1841). En muchos casos asistimos a la confrontación entre los expertos que trabajan para las administraciones y la ciudadanía que reclama participar de verdad en los procesos. Lo habitual es que las administraciones acaben imponiendo su criterio, que considera los bienes como 'entes desapasionados', criticando a las comunidades por aplicar consideraciones basadas más en el corazón que en la cabeza.

La retórica de lo participativo puede ser trasladada al ámbito de las artes. Señala Pablo Helguera (2011, 40) que cuando un proyecto basado en prácticas conversacionales es analizado, «el énfasis se pone habitualmente mucho más en el hecho en sí (*the fact of that basis*) que en el contenido o la estructura de la conversación».

Los desencuentros a veces son provocados por la falta de comunicación entre agentes. En 1997 afloraron en Beja (Portugal) disputas y tensiones entre organizadores, artistas y una parte de la ciudadanía implicada en la bienal de arte *Além da água*², especialmente en torno a dos obras que provocaron un fuerte rechazo. Una era una jarra de hormigón de grandes dimensiones que reproducía la forma de una botella («*Água de Alqueva*», de Pedro Portugal), y la otra una instalación de Cristina Mateus con grandes fotografías en las que aparecía la imagen del dictador António de Oliveira Salazar, entre imágenes de silos. En la iglesia de la Misericórdia se instalaron grandes telas con las fotografías y se construyó una casa de madera pintada de blanco con vídeos que mostraban imágenes de un territorio árido. Mar Villaespesa (1998) indica que la intervención de Mateus intentaba responsabilizar al dictador de la erosión y desertización del Alentejo, pero el mensaje no fue entendido.

En el documental de Catarina Mourão *Fóra da água* (1997) percibimos como desde antes del montaje los vecinos mostraban un malestar evidente ante lo que sabían del proyecto. Los vecinos de mayor edad «*não gostam*» de las obras y critican que ni los organizadores ni los artistas los tuviesen en cuenta. Salazar es «un bastardo», explican al pasar frente a la obra que se está montando. Los recuerdos no son buenos. La artista aparece en el vídeo comentando que no quiso realizar consultas previas, pero le interesa ver la reacción de la comunidad, lo que puede llegar a desencadenar la obra. Al día siguiente, la fotografía de Salazar apareció quemada. Las imágenes del

documental de Mourão son explícitas: la gente mayor que pasa por la calle frente a las cenizas de la fotografía se ríe y se adivina el rencor provocado por el recuerdo del dictador. Un grupo de adolescentes hablan a la cámara y explican que la artista trabaja desde la ironía, que entienden que solo quería provocar la reflexión. La artista, afectada, explica a la cámara que no entiende por qué ese malestar de algunos no se canalizó de otro modo, por ejemplo, en forma de debate, y se acabó en vandalismo.

La sensación de no haber contado con un trabajo previo de preparación y explicación de los proyectos se hace evidente en algunas declaraciones de responsables políticos y de vecinos mayores de Beja. Este es uno de los problemas con los que desde el arte se tiene que lidiar cuando se sale a la intemperie del espacio público. El juego de indeterminación, ambigüedad e ironía, que puede funcionar en una sala de exhibición, puede provocar controversia y tensiones en el espacio público. En palabras de Nina Felshin (1995), «la participación a través de la interpretación, una estrategia clave en el arte activista, es imposible si la ambigüedad y la oscuridad (...), impiden su comprensión».

Algunas propuestas para evaluación del arte público

Cualquier discurso sobre la capacidad de transformación real del arte público debería tener en cuenta una serie de herramientas de recopilación de información, y un estudio atento a los contextos afectados, a los distintos tipos de agentes y al paso del tiempo.

Desde los años noventa se han realizado estudios en torno a la percepción social del arte público, especialmente desarrollados por las administraciones culturales. Pero Katherine Gressel (2012) reconoce que existe poca información acerca de cómo se implementaron evaluaciones como la idea por el *think tank* británico Ixia: no hay mucha información acerca de la aplicación de estas herramientas y algunos responsables declararon que los métodos son costosos, poco claros, y consumen mucho tiempo³.

Tim Hall (2004) percibe un desequilibrio en los estudios sobre arte público: casi siempre se centran en la producción y el 'texto' y pocas veces se analiza la audiencia. Hay que preguntarse —propone— cómo son leídas o interpretadas las obras en su contexto. Las metodologías que propone son: entrevistas en profundidad, observación etnográfica (dinámicas de investigación adoptadas de otras ciencias sociales), y metodologías visuales (entrevistas a grupos, observación sobre usos de la arquitectura y el espacio público, fotografía de turistas, vídeos, etc.). Finalmente, Hall formula una serie de cuestiones: ¿Quién es la audiencia del arte público? ¿Cómo se relaciona la audiencia con las obras de arte? ¿Qué sentidos les otorgan?

En Norteamérica algunas organizaciones realizan estudios con metodologías como entrevistas y *focus group* en colegios, asociaciones, pero también con la administración, para determinar los temas y resultados deseados

para arte urbano (Gressel 2012). Es el caso de Groundswell Community Mural Project, en Nueva York, y de Philadelphia's Mural Arts Program. Esta agencia desarrolla cuestionarios que son usados para recopilar información 'puerta a puerta' sobre percepción de cambios en el vecindario y opiniones sobre los murales, vinculando esta información con niveles de renta y propiedad de la vivienda. La propuesta de Katherine Gressel de metodologías de evaluación sobre percepción y efectos del arte público recoge también herramientas de las ciencias sociales y se podría resumir en estos puntos:

- Prospección en prensa: noticias, artículos de opinión, reportajes. Esto se podría completar con artículos en publicaciones especializadas, y con entradas en blogs y comentarios dejados por los lectores de los periódicos digitales.
- Estudio social *in situ* (visitas y observaciones): equipos formados por estudiantes, por ejemplo, pueden ir periódicamente a observar y registrar las reacciones de vecindario y paseantes ante al arte público, observando, anotando, tomando fotografías de las interacciones.
- Investigación específica a residentes y participantes: organizaciones como Groundswell o Chicago Public Art Group realizan encuestas y entrevistas durante y después de la realización de los murales, preguntando en relación con la visibilidad de los colectivos, la identidad comunitaria, cambios en el vecindario o percepción en los jóvenes.
- Informaciones de enviados o representantes (*community-based proxies*): a través de informes de individuos muy implicados en la vida y organizaciones comunitarias se destacan elementos relevantes referidos a las percepciones sociales.
- Tecnología inteligente: utilizando códigos QR y aplicaciones de móvil se establecen interacciones y se transmite información sobre los proyectos.

Estas pautas apuntan a una combinación de registro de informaciones basadas en la oralidad (prensa, entrevistas) y observación del comportamiento, que a priori puede parecer compleja. Con respecto a esto último —estudio del comportamiento y relación corporal con el espacio—, Alejandra Meza (2023) defiende que debemos atender al comportamiento como gesto micropolítico, pues revela una lectura de los cuerpos desde lo cultural con enormes posibilidades en el campo de la pedagogía del arte. En sus estudios sobre comportamiento de las visitantes en espacios museísticos de la capital mexicana, Meza evidencia como cuerpo, percepción y movimiento vienen determinados por toda una serie de normas, discursos y poder institucional, derivando en lo que denomina 'obediencia somática'.

Conclusiones

Debemos ser muy cautos en los discursos sobre efectividad e impacto social del arte público, evitar la retórica del arte implicado y activista que da por supuesto un poder transformador sin presentar evidencias. Esto no invalida, sin embargo, el reconocimiento de la capacidad del arte de incidir desde en las conciencias, de su poder para activar la reflexión, que está siempre en la base de la acción. A pesar de las complejidades, se constata que las prácticas artísticas participativas transforman desde el momento en que implican a personas ajenas al mundo del arte, y tienen potencial para cambiar las relaciones de poder en el espacio público. Lucy Lippard reflexionaba en «Caballos de Troya» sobre la capacidad revolucionaria del arte implicado (1983). Y ante la pregunta de por qué deben los artistas comprometerse en causas sociales y asumir un papel político, la respuesta es simple: ¿y por qué no? ¿Por qué el artista no y otros si pueden implicarse?

La cuestión del 'poder' asoma como trasfondo del debate. Para Lippard, generalmente el poder se asocia a capacidad de control, cuando en realidad se debería entender como capacidad para comunicar a otros y relacionar visiones individuales y comunitarias, proporcionar ejemplos y provocar placer. Las obras pasan a ser entonces desencadenantes, propulsoras de acciones y relaciones sociales, desbordando el plano individual asociado al acto creativo. Como indica François Matarasso, «esto pasa a medida que las personas se van conociendo unas a otras, compartiendo experiencias, ideas y recursos, desarrollando empatía y confianza a través del compartir experiencias» (2019, 122). En este sentido, las colaboraciones pueden incentivar otras formas de acción colectiva, activando situaciones desde la interacción de personas y de estas con el espacio, y desarrollando micropolíticas desde lo estético.

Tenemos herramientas válidas para apoyar los discursos sobre un arte público activista, participativo y comunitario, que podrán corroborar su eficacia en muchos casos. Estas serán útiles solo si tenemos en cuenta una serie de cuestiones que acompañan a las intervenciones y declaraciones de artistas y promotores: debemos ser conscientes de los objetivos últimos de las intervenciones, de las respuestas de los agentes interpelados, analizar si hay cambios importantes en la consideración y apreciación de las comunidades a lo largo del tiempo.

Referencias bibliográficas

- Bishop, Claire. 2006. «The social turn: Collaboration and its discontents». *Artforum* 44(6): 178-181. <https://n9.cl/yy3dmu>
- Blanco Bravo, Paloma, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds. 2001. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Blanco Bravo, Paloma. 2001. «Explorando el terreno (Introducción)». En *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco Bravo, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds., 23-50. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Decter, Joshua & Helmut Draxler. 2014. *Exhibition as social Intervention: 'Culture in action' 1993*. With additional essays by Hafþór Yngvason et al. London: Afterall Books
- Felshin, Nina. (1995) 2001. «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo». En *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Paloma Blanco Bravo, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds. trad., Paloma Blanco, 73-94. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Gressel, Katherine. 2012. «Public art and the challenge of evaluation». *Createquity.com*, 7 Jan. <https://n9.cl/l8cw8>
- Hall, Tim. 2004. «Opening up public art's spaces: Art, regeneration and audience». In *The cities cultures reader*, edited by Malcolm Miles and Tim Hal & Iain Borden, 110-117. London: Routledge
- Helguera, Pablo. 2011. *Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook*. New York: Jorge Pinto Books
- Jiménez-Esquinas, Guadalupe & Victoria Quintero Morón. 2017. «Participación en patrimonio: Utopías, opacidades y cosméticos». En *Antropologías en transformación: Sentidos, compromisos y utopías; XIV Congreso de Antropología, Valencia, 5-8 de septiembre, 1838-1858*. València: Universitat de València
- Lippard, Lucy R. (1983) 2006. «Caballos de Troya: Arte activista y poder». En *Fotografía y activismo: Textos y prácticas (1979-2000)*, Jorge Luís Marzo, ed.; traducción de Antonio Fernández Lera, 55-82. Barcelona: Gustavo Gili
- Matarasso, François. 2019. *Uma arte arrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Meza Uscanga, Alejandra. 2023. «Somática micropolítica en la recepción del arte: Aportaciones desde algunos casos de museos en la Ciudad de México». *Designio* 5 (1). <https://doi.org/10.52948/ds.v5i1.854>
- Mourão, Catarina. 1997. *Fora de água*. 44 min. <https://n9.cl/deqgh8>

- Ricart Ulldemolins, Núria & Jordi Guixé Coromines. 2020. «Arte público y memoria: Sistemas de significado». *Huarte de San Juan* 27: 21-45. <https://doi.org/10.48035/rhsj-gh.27.2>
- Tenorio Trillo, Mauricio. 2023. *La historia en ruinas: El culto a los monumentos y a su destrucción*. Madrid: Alianza
- Unesco. 2003. *Textos fundamentales de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: Unesco. <https://n9.cl/xp6gd>
- Villaespesa, Mar. 1998. «Além da água: Un proyecto transfronterizo Extremadura-Alentejo». *Atlántica Revista de arte y pensamiento* 20: 122-127
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Traducción Gabriel Ventureira & Desiderio Navarro. Barcelona: Gedisa
- Zebracki, Martin, Rob Van Der Vaart & Irina Van Aalst. 2010. «Deconstructing public artopia: Situating public-art claims within practice». *Geoforum* 41: 786-795. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2010.04.011>

Notas

- 1 En lo que podríamos llamar ‘revisión histórica’, el peso principal se puso en las nuevas prácticas artísticas y la reflexión teórica en Estados Unidos: textos de Paloma Blanco, Lucy Lippard, Hal Foster, Rosalyn Deutsche, Douglas Crimp, Martha Rosler... para prácticas de activismo actual los referentes parecen pasar al contexto europeo: Florian Schneider, Alexander Kluge y Oskar Negt, o John Jordan (Reclaim the Streets).
- 2 Se trata de una bienal transfronteriza organizada en Extremadura y el distrito de Beja (Alentejo, Portugal), que contó con Mar Villaespesa y Jorge Castanho como comisarios.
- 3 «Many busy arts administrators find the type of data collection recommended in Ixia’s guide difficult, costly and time-consuming (...). Many artists don’t see as much value in evaluation because, in part, it comes in addition to the difficult work that they just accomplished» (Gressel 2012).

Agradecimientos

Este artículo ha sido realizado con ayuda del proyecto de investigación Performatividad del monumento. Percepción social e intervenciones sobre el arte público en España y Portugal desde 1950 (Ref. PID2023—149178NB—I00), financiado por MCIU/AEI / 10.13039/501100011033 / FEDER, UE.

(Artículo recibido: 15/03/2025; aceptado: 29/05/2025)